

# 论曹禺戏剧对北京人艺演剧风格的影响

陈 军

作者赐稿

—

内容摘要：北京人艺演剧风格的形成离不开曹禺、老舍、郭沫若等文学大师的培育和促成。其中，曹禺杰出的现实主义戏剧成就，对北京人艺现实主义演剧风格的形成与发展产生了不可估量的影响，同时，曹禺戏剧对人艺舞台演出完美的整体感和鲜明的民族特色等方面也有积极的建构作用。

关键词：曹禺戏剧北京人艺 演剧风格 影响

关于北京人艺演剧风格，虽然也曾有过各种不同侧面的理论概括，但现在基本趋于一致，即“现实主义、民族化、完美的整体感，这是构成北京人艺风格的三大要素。”<sup>[1] (p. 34)</sup> 1992年，中共中央办公厅调研室在《光明日报》上发表了《构筑国家级艺术殿堂的成功之路——关于北京人民艺术剧院的调查》一文，以政府身份对人艺风格作出权威归纳，即“人艺的风格是在50年代排演老舍、曹禺、郭沫若、田汉等杰出作家的剧作中形成的，已故的导演艺术家焦菊隐等为其创立做出了不可磨灭的贡献，这就是坚持现实主义道路，追求话剧的民族化，强调演出的整体性，塑造鲜明深刻的舞台形象。”<sup>[2] (p1)</sup> 作为北京人民艺术剧院的院长和中国现当代著名的剧作家，曹禺杰出的现实主义戏剧成就，对北京人艺现实主义演剧风格的形成与发展产生了不可估量的影响，同时，曹禺戏剧对人艺舞台演出完美的整体感和鲜明的民族特色等方面也有积极的建构作用。

长期以来，曹禺一直被认为是中国现实主义戏剧最高成就的代表者，他的戏剧中包含着无数深刻的现实主义因子，这已经是不争的事实。贡献和陈留生在《对‘狭之笼’的徒然挣脱》一书中说：“他的剧作博大精深，犹如一个开掘不尽的富矿，在其间的确可以开采出大量的现实主义内蕴。”<sup>[3] (p23)</sup>著名学者田本相则将曹禺戏剧创作方法与美学风格定义为“诗化现实主义”。<sup>[4] (p3)</sup>现实主义戏剧当然最适合用斯坦尼心理——形体的现实主义演剧体系来搬演。众所周知，斯氏表演体系是在排演契诃夫戏剧基础上形成的，而曹禺的《日出》《北京人》等剧也与契诃夫戏剧相切近，这使其戏剧能够成为中国表演艺术中实践斯氏体系的范例。“中国斯氏表演体系”的最初理论总结《角色的诞生》（郑君里著）一书，就曾大量引用了演员们在演出曹禺剧作时的体会，详细说明曹禺戏剧与斯氏体系的内在联系，即强调内心体验，追求戏剧的生活化，表演尽可能与角色接近，并总结其舞台实践经验，构造中国特色的“现实主义演剧体系”。总之，三、四十年代的曹禺戏剧演出几乎都是在对斯氏体系的学习、模仿和借鉴中进行的，并初步在话剧舞台上创造和确立了曹禺戏剧的现实主义演出风格。新中国成立后，由于冷战的国际环境存在，中国现代戏剧/文学关闭了向西方戏剧/文学学习的大门，主要向苏联戏剧/文学学习与借鉴，并把斯氏体系奉为圭臬。1956年斯坦尼的主要著作《演员的修养》和《角色的创造》俄文版被译成中文，不久中文版《斯坦尼全集》陆续问世，斯坦尼体系的学习在中国渐成热潮，并被当作训练演员的科学方法而倍受推崇。在这样大背景下，北京人艺关于曹禺剧作的演出自然是在斯氏体系指导下排演的，并最终形成了人艺的现实主义演剧风

格。赵寻在《〈雷雨〉的舞台艺术·序》中指出：“曹禺并不是由于他是北京人艺的院长，而是由于他是杰出的剧作家，是以他的作品现实主义力量领导了剧院的，曹禺各个时期的代表作，全国解放前的《雷雨》《日出》《北京人》，全国解放后的《明朗的天》《胆剑篇》，粉碎‘四人帮’后的《王昭君》都曾在这里演出。而《雷雨》，这块中国话剧现实主义传统的基石，也为北京人艺的艺术风格打下了基础。”<sup>[5] (P1)</sup>

夏淳是北京人艺排演曹禺戏剧的专家和权威，他导演《雷雨》一剧的风格特点就是真实和细腻：1. “**真实**”。指舞台处理把握了历史的真实，创造了浓郁的时代气氛和生活气息。在正式排演前，夏淳就要求导表演一起深入体验有关生活，以“获得更多的感性知识”，“更深刻、更准确地体会作品所提供的素材”，缩短演员与人物之间的距离。他在《漫谈导演的艺术处理》一文中回忆说：“当年朱琳、于是之等同志在排《雷雨》的过程中，写出的人物

生活日记都有两大厚本”<sup>[6] (p170)</sup> “《雷雨》这样的戏用的是写实的景。”<sup>[6] (p170)</sup> 具有明显的生活实感。2. “**细腻**”。指演员细致地把握了人物的内心体验，注意人物言行举止的精确表现。在要求演员深入生活，写体验生活的日记的同时，他还要求演员写人物自传，又在这个基础上，采用让演员讲故事的办法（先用第一人称，再用第三人称），让演员熟悉生活、接近人物。在人物形象塑造上，不仅细致地捕捉人物内心深处每一个细微的颤动，人物之间每一次心灵的碰撞，而且对人物外在服饰、举止、神态、语调……一投足，一扬眉，一声一息，无不反复推敲，力求在细节上下功夫，真正做

到精雕细刻，万无一失。左莱指出：“《雷雨》的舞台艺术是现实主义的精品，是北京人艺的有代表性的保留剧目。如果说一九五二年焦菊隐先生导演《龙须沟》，为北京人艺现实主义的艺术道路奠定了坚实的基础，一九五四年夏淳导演的《雷雨》对形成北京人艺现实主义的艺术风格也起了重要作用。”<sup>[7] (p235)</sup>

实际上，不仅《雷雨》演出如此，建国后北京人艺演出的曹禺剧作均有如此的艺术追求。即强调“从生活出发”，坚持“深厚的生活基础”“深刻的体验”和“创造鲜明的舞台形象”的辩证统一。这种生活化的本色表演对演员的影响极大，于是之在《焦菊隐的“心象”学说》中还由此对斯坦尼的“从自我出发”表示质疑，而强调“自我”也要向“生活”学习（即于是之认为“从自我出发”不及“从生活出发”来得基础深厚、客观自然），他说：

“（斯氏所言）‘不要去表演形象’（这一句我同意），‘假设就是你自己，在这样的情境中该做些什么呢？’这后半句话，我就不免怀疑了。不是从理论，而是从实践里。当叫我演一个我并不深知其生活的角色时，我曾经这么‘假设就是我’过，但都收效甚微，弥补的办法不是那被称为‘魔术般的假设’，而是去生活。”

<sup>[8] (p233)</sup> 于是之在《龙须沟》中扮演程疯子一举成功，但随后他在

《雷雨》中演周萍却遭遇惨败。他在《痛苦、学习及其它》中反思说：“《龙须沟》里的人物几乎都是我童年时的街坊邻居。《雷雨》里的就不行了，特别是周家的人，他们从未在我的生活里露过面。为了排戏，也找了一家名门望族去看了几次，谈了谈，只觉得听着新鲜，引不起我任何举一反三的想象来。戏组里的同志们也用他们所记得的生活启发我，同样无效。现在想起来，我那时就象一

块湿劈柴，怎么也燃不起火苗来。”<sup>[9] (p161)</sup>生活的积累没有，想象的翅膀就张不开，于是就完全陷入理性，“从自我出发”也就变成从观念出发，其结果人物塑造刻板俗套，没有那种鲜活的生动性和人物身上应有的复杂性。应该说，北京人艺现实主义演剧风格的基石就是：“从生活出发”。这种生活化可以说是全面多向的：不仅包括对剧本描写的社会时代的了解，剧本反映出的生活本身的了解，同时还包括演员对各自扮演的人物生活的具体了解，尤其还包括对作者生活经历和写作背景的了解，去体验作者体验过的生活，在体验的源头上向前迈进了一步（剧本反映的生活+人物在剧本中的生活+作者生活经验）。而北京人艺对生活的体验有直接体验，也有间接体验，这包括书本阅读，人物访问，专家指导等，尤其是人艺演员特别注意对自身生活经历和人生经验的调用、激活和想象，这就使人艺的生活化在广度和深度上超越了一般的现实主义剧院。正是在生活化的基础上强调深刻的体验、精当的表现，以及鲜活的人物形象塑造，才形成了人艺本色、精细、醇厚的现实主义演出风格。

现实主义剧作以生活化为基准和标杆必然要求舞台演出能逼真地再现社会现实，要求导演注意剧本氛围的营造和时代环境的设置。曹禺在《日出·跋》中就恳请导演能演出《日出》的第三幕，并且提出了自己的艺术处理的主张：“我希望他切实地注意这一幕戏的氛围，造成这地狱空气复杂的效果，以及动作道白相关联的调和与快慢。”关于“这些效果”，他进一步说：“必须有一定时间，长短、强弱、快慢、各样不同的韵味、远近。每一个声音必须顾到理性的根据，氛围的调和，以及适当的对意义的点醒和着

重。”<sup>[10] (P39)</sup> 欧阳山尊在导演《日出》时不但恢复了《日出》第三幕的舞台生命，免去解放前《日出》演出曾给曹禺带来的“挖心”的痛苦，而且十分注意“宝和下处”舞台气氛的渲染，除了舞台布景的必要装饰外，主要是运用各种音响效果。舞台上呈现的这一幕前景是一条破败不堪的街道，一个典型的北方院落。院子外面始终有各种音响在嘈杂着：姑娘的唱曲声，乞丐沿门唱“数来宝”的声音，漂泊汉嘶哑着嗓子哼一两段二簧的声音，以及各种小买卖人的叫卖声：“硬面饽饽”、“落灯啦，落灯啦！”，同时夹杂着妓院里不时传来的诟骂女人、打情卖笑的声音，较为真实地渲染出社会底层的肮脏杂乱的生活环境。同样，《北京人》一剧也特别注意音响效果的运用，曹禺说：“《北京人》中有个大配角，就是我所说的各种音响，音响帮了戏很多忙，创造环境气氛。”<sup>[11]</sup>

在具体演出时，导演还十分注意用斯氏的现实主义演剧理论来分析剧本、指导演员，例如戏剧演出注意对剧本的“最高任务”和“贯穿动作”的分析（按照斯坦尼斯拉夫斯基在《角色的创造》中的见解，“最高任务”即剧本主题，“贯穿动作”则是人物性格中的主导行动），人艺著名导演欧阳山尊的《〈日出〉导演计划》一书即是这种分析的产物。欧阳山尊十分注重从作者的创作意图和剧本的“舞台提示”出发理解剧作的主题和人物，他在《〈日出〉导演计划》一书中说：“《日出》的主题思想是什么呢？作者有意地从老子的《道德经》上摘录了以下几句话放在他剧本的最前边：

‘天之道其犹张弓欤！高者抑之，下者举之；有余者损之，不足者补之。天之道损有余而补不足；人之道则不然，损不足以奉有余。’这几句话说明了《日出》的主题思想，换一句话说，它的主

题思想是暴露那种‘损不足以奉有余’的人吃人的社会制度以及那帮走向崩溃的荒淫无耻之徒。”<sup>[12](p5)</sup> 欧阳山尊认为：“这就是作者在当时给剧本提出的最高任务。”<sup>[12](p12)</sup> 以此为前提和基础，欧阳山尊又具体分析了人物的贯穿动作，例如他对陈白露贯穿动作的规定是：“玩世不恭，游戏人间，走向慢性自杀。”李石清的贯穿动作是：“用一切方法向上爬，用一切手段抓取金钱和地位，使谁也不敢瞧不起你”。方达生的贯穿动作则是：“要感化陈白露和拯救象小东西这样的被侮辱和被损害的人，要跟金八他们拼一拼。”翠喜的贯穿动作是：“忍着眼泪装着笑脸挨下去，用出卖肉体得来的钱养活一家老小。”<sup>[12](p38)</sup>……应该指出，这些规定很多是受曹禺戏剧舞台提示的启发而得出的。因为曹禺戏剧中的舞台指示是他多年舞台经验的总结和传达，它能较好地帮助导表演理解剧本和角色。例如《日出》第一幕陈白露出场的舞台提示中就有这么一段：“她的眼明媚动人，举动机警，一种嘲讽的笑总挂在嘴角。神色不时地露出倦怠和厌恶；这种生活的倦怠是她那种漂泊人特有的性质。她爱生活，她也厌恶生活。”可以说这段舞台提示就是陈白露作为“高级交际花”所表现出的似醒非醒、玩世不恭、逢场作戏、游戏人间的性格写照。总之，欧阳山尊导演的二度创造着眼于塑造真实的人物来反映生活、体现主题，他的《〈日出〉导演计划》一书中的导演阐释，力求把最高任务、贯穿动作与各个人物形象的分析有机地联系在一起，这是从剧本出发用斯氏的现实主义演剧体系来分析和导演剧本的成功范例。《〈日出〉导演计划》主要由《剧本分析》《导演构思》《演出本》等三个方面组成，他是这样解释《导演构思》和《剧本分析》的关系的：“《导演构思》是《剧本

分析》的继续和发展。《剧本分析》是《导演构思》的基础，而《导演构思》则丰富、补充并在一些地方修正了《剧本分析》。

《剧本分析》写的是‘关于什么’；《导演构思》则是回答‘如何用艺术的手段，将《剧本分析》的内容，形象地在舞台上表达出来’的问题，它是一个导演在《剧本分析》的基础上，所看到的具体‘演出幻象’，也就是他所预见到这个剧本将来搬到舞台上的具体形象和剧场效果。”<sup>[12] (p1)</sup>

塑造典型环境中的典型人物是现实主义演剧方法的原则和信条。欧阳山尊在《〈日出〉导演计划·再版前言》中就说：“文艺作品主要是写人，写各种各样的人的复杂的和充满矛盾的内心世界，从而塑造出具有不同思想面貌，不同性格特征的有血有肉的人物形象。这是我的信条，也是我的原则，过去未变，现在未变，看来以后也不会变。”<sup>[13] (p129)</sup>著名导演夏淳也指出：“导演的重要任务就是帮助演员在舞台上塑造鲜明、具体、生动、感人的人物形象。”“导演帮助演员有大量工作要做，包括帮助演员体验人物，帮助他生活于角色之中，寻找准确的动作来表现他的性格，适当处理他的激情等等。这些都是不可缺少的。这些步骤之间有着紧密的联系，都是为一个目的服务，即帮助演员在舞台上塑造出鲜明具体、生动感人的人物形象。”<sup>[14] (p116-122)</sup>在“人艺四大导”（即焦菊隐、欧阳山尊、梅阡、夏淳）的精心指导下，北京人艺演员的表演也以鲜明的人物形象塑造为旨归，他们认真阅读剧本，虚心向作者讨教，注意分析人物的性格特征，较好地体现出曹禺戏剧的“人学”价值。《雷雨》中吕恩扮演的繁漪、苏民扮演的周萍，《日出》中杨薇扮演的陈白露、于是之扮演的李石清、叶子扮演的翠



喜、董行佶扮演的胡四，《北京人》中舒绣文扮演的愫芳、蓝天野扮演的曾文清等舞台形象均饱满生动，给观众留下了极其深刻的印象，这些栩栩如生的人物形象至今仍活在中国话剧艺术的人物画廊中。在人物塑造的基础上，不少演员还形成了自己的表演风格，诸如刁光覃的鲜明炽热、情浓形美，于是之的质朴无华、含蓄隽永，朱琳的形神兼备、内蕴十足等，把他们的生命变成所演的每一个形象。

值得指出的是，曹禺戏剧除了对人艺现实主义演剧风格的培养与形成发生重要作用外，在人艺演出的完美的整体感和鲜明的民族特色方面也有其不可或缺的影响。由于曹禺对戏剧舞台艺术的熟稔，他的戏剧对舞台美术、灯光、道具、音响，以及演员的表演等，都有通盘的考虑和整体的设想，甚至有非常明确的指示。这就要求人艺各个方面的艺术家能通力合作，形成一个和谐的演出整体。这不但要求导、表演之间的密切配合，同时也需要舞台设计者的会心合作，共同创造曹禺戏剧的舞台生命。冯钦在《〈雷雨〉的效果构想》一文中说：“曹禺同志的剧作有着独特的艺术风格-----那就是对整个舞台景物、服饰、效果，甚至一件细小的道具都细致入微地描绘出来，读了他的剧作中的舞台提示，在脑子里就会形成一副活生生的画面。因此，曹禺同志的作品中对‘效果’这个创造因素，即或一两笔的描写，也都能引领观众更好地体会人物的心情，产生联想和回味。这样，在处理《雷雨》这出戏的效果上，如何把这些与主题直接关联的音响，紧密地结合人物情感的变化、剧情的发展、气氛的需要来进行艺术上的处理，就显得非常重要了。”<sup>[15] (p336-337)</sup>而人艺的舞美、音响工作者也紧紧围绕着导演的艺术构想，为全剧演出的和谐、完美、流畅等发挥了自身作用。单就

《雷雨》音响的运用来说，他们就费尽心力。宋垠在《〈雷雨〉灯光气氛的设想》中说：“《雷雨》一剧从剧情上看，闪电效果的处理好坏，直接影响着演出效果，因而要仔细体会作者的提示和导演的处理，构思剧中各种闪电的形象，以及阴暗、强弱的变化，起到配合剧情、烘托表演的作用。为此，在闪电的形象上要有‘远闪’、‘近闪’、‘天边闪’、‘云层闪’、‘金线闪’等等，依情节的需要，制造必要的气氛；同时配合‘闷雷’、‘响雷’、‘霹雷’等各种雷声效果，激化矛盾冲突，深化主题，增强艺术的感染力。”<sup>[15] (P335)</sup>同时，针对曹禺戏剧人物众多、复杂多样、戏份不均的特点，人艺演员在演出时力求做到不挑角色、不抢戏份，著名演员叶子更是突破自身表演的窠臼，敢于演翠喜这样粗野的下等的底层角色，同样，董行佶也是以演“周冲”“胡四”等“小角色”而誉满艺坛的“大演员”。演员之间的默契和团结使人艺的表演真正做到了“不管主角配角，几乎人人有好戏，人人有看头，人人有滋味，人人有各自的特点，整台都是戏。”<sup>[16] (P20)</sup>的极高的艺术境界。

解放后曹禺的戏剧演出还致力于鲜明的民族特色的营造，这首先体现在对舞台诗意风格的追求。于是之在《我们剧院的骄傲》中明确指出：“他是剧作家，更是一位诗人，一位现实主义的戏剧诗人。……他的作品情理交融，诗意浓郁，都鲜明地表现出在追求戏剧的诗的境界。在轰鸣的雷声里，历史走过了六十年，许许多多的导演都排过他的戏，他们又何尝不是在追求诗的境界。我认为，多少年来，北京人艺正是由于不懈地去追求这种诗的意境，才有了剧院今天的艺术特色；曹禺的这种追求，直接影响着剧院一代代艺

术创作人员的风格。”<sup>[17]</sup>在《北京人》演出中，导演就巧妙地运用各种声响，如苏钟的滴嗒声、鸽子飞在天上的哨声、初冬傍晚乌鸦的叫声、水车的吱扭吱扭声、瞎子算命的铜锣声等，舞台显得那么灵动、含蓄而隽永，这对于戏剧浓郁的民族特色的形成与诗的意境的渲染有很大作用。《北京人》导演蔡骧指出：“《雷雨》《日出》《家》……都有许多抒情场面，《北京人》则是作者的最高成就，整出戏像诗，‘诗’‘戏’交融、浑然一体。”<sup>[18]</sup>《家》的演出则从“新婚”一场开始，着意于民间婚庆风俗的演示，笙箫管笛、细吹细打，把特定的欢乐气氛烘托出来。在《雷雨》《日出》《北京人》《家》等剧中，导演还十分注意对戏剧意象的捕捉与创造，如雷雨、日出等的意象渲染、打夯工人的歌声<sup>1[1][①]</sup>、棺材、鸟笼和耗子等意象揭示，追求戏剧演出那种特殊的“调子”和“味道”，使曹禺戏剧内在的诗情与画意得到淋漓尽致的发挥。杨义在《中国叙事学》中曾特辟一篇来讲叙事作品中的意象，指出：“叙事作品存在着与诗互借和相通之处，意象这种诗学的闪光点介入叙事作品，是可以增加叙事过程的诗化程度和审美浓度的”<sup>[19] (P276)</sup>其次，演员表演时也十分注意对民族性格的描摹和人物内在气质的把握，做到既有真情实感，强调人物的内心体验，以显示

---

1[1][①] 曹禺曾说：“我对社会的新生力量寄予着很大希望，这表现在全剧最后的‘夯歌’中。夯歌的歌词是我创作的。它代表一种新型人物，这就是工人。演出中，一定要谱出一曲好的真正的夯歌，不一定用刊在剧本中的曲谱。这个夯歌要非常响亮、非常快乐、非常有劲，充满着向前的力量。有的演出，闹够了，哭够了，乐也乐够了，胡四等人的洋相也出够了，陈白露也自杀了，唯独对这‘夯歌’不注意。这样的结束，是欠缺的，不完全的。不把夯歌的意境和内在含义表达出来，这个戏等于白演。我总希望，戏的结尾出现一种浩浩荡荡、气势无穷的雄壮声音，震动我们的灵魂，告诉我们，旧的终于死去，新的必然来临。”（曹禺：《自己费力找到真理》，《曹禺研究专集》上册，王兴平、刘思久、陆文璧编，福州：海峡文艺出版社，1985年，第87页。）

“灵魂的深”，又学会对情感的合理克制，表演力求含蓄自然，能够表现出民族内在的精神气质。如愫芳扮演者所表现出的哀静、沉郁以及金子般的心灵，不仅内在的精神气质是东方的，连神情动作也是东方的。曹禺曾说：“在风格上。《北京人》受到契诃夫影响……但是，《北京人》和契诃夫的戏剧还是不一样的，因为《北京人》毕竟写的是中国人的思想感情。你可以把《北京人》和《三姊妹》中的人物比较一下，他们的痛苦、他们的悲哀、他们的憧憬和希望是不同的啊！人物的感情表现方式也是不一样的。”

2[2][②]这就要求演员表演时必须立足于中国人的国民性特点和行为情感表达方式来塑造人物，例如《家》中梅表姐与觉新、瑞珏的相见，都没有那种冲动和过火的情绪宣泄，而是呈现出同病相怜、相濡以沫的温情和欲爱不得的无言的痛苦，令人唏嘘不已，舞台提示也多用“凄笑”“静默”“凝望”“伫立”等来标注。即使对鲁贵、周萍等人的扮演也力求做到艺术的“节制”“均匀”和“分寸感”，符合“戚而能谐，婉而多讽”的中国传统艺术的规范，这种表演的民族化自然便于中国戏剧观众的接受和欣赏。最后，人艺演员在演出曹剧时还十分注意向中国古典戏曲艺术学习和借鉴。本来，曹禺的戏剧创作中就有中国古典戏曲/文学的内在影响和纵向传承，他曾说：“如果我，还有田汉、夏衍、吴祖光这些人，没有深厚的中国文化传统的修养，没有深厚的中国戏曲的根基，是消化不了西方话剧这个洋玩意儿的。”<sup>[20]</sup>人艺在演出曹剧时就注意舞台布景的写意性、场景转换的动静搭配、冷热相济，表演时的虚实结

---

2[2][②] 曹禺 1982 年 5 月 26 日与田本相的谈话记录。转引自田本相著《曹禺传》，北京：十月文艺出版社，1988 年，第 280 页。

合等，如《日出》演出中悲剧性和喜剧性的交融穿插、陈白露出场时巧妙运用戏曲的“亮相”手法，《家》中第一幕两个小孩床下偷听的“闹剧”烘托等，尤其是演出时对人物内在心理和人物情感性格展示的着力描摹——即按照戏曲表演“有戏则长”“以多胜少”的原则，务求演深演透，把戏演“足”。颇如王骥德所说“传中紧要处，须重著精神，极力发挥使透。”<sup>[21] (p193)</sup>这集中体现在《家》中新婚之夜觉新与瑞珏的大段内心独白，《日出》中陈白露自我矛盾心理的深刻展示、《原野》中仇虎在森林中恐惧心理的外化等多个例证。

以上我们从现实主义、完美的整体感和鲜明的民族特色等方面一一分析了曹禺戏剧对北京人艺演剧风格的影响，可以看出，人艺演剧风格的形成，除了与北京人艺总导演焦菊隐以及于是之等著名表演艺术家有关外，也依赖于著名作家所提供的经典剧目，即作家作品的风格对人艺演剧风格也产生了不可忽视的影响。正如著名演员于是之所说：“剧院离不开作家，但作家的作用绝不限于为剧院提供剧本。一个成熟的作家，必然会以他的剧作，他自己的文学风格影响剧院，培养演员，促使剧院逐步形成自己的演出风格。”

[22] (p44)

（工作单位：扬州大学文学院）

### 参考文献：

- [1] 张帆. 时代的遗憾[J]. 北京人民艺术剧院院刊, 2001, (1).
- [2] 中共中央办公厅调研室. 构筑国家级艺术殿堂的成功之路——关于北京人民艺术剧院的调查[N]. 光明日报, 1992-01-06.

- [3] 贡献、陈留生. 对‘狭之笼’的徒然挣脱[M]. 南京: 南京大学出版社, 1998.
- [4] 田本相. 曹禺的诗化现实主义——《曹禺全集·前言》[A]. 曹禺全集[C]. 第1卷, 石家庄: 花山出版社, 1996.
- [5] 赵寻. 《雷雨》的舞台艺术·序[M]. 上海: 上海文艺出版社, 1982年.
- [6] 夏淳. 漫谈导演的艺术处理[A]. 张仁里编. 论话剧导表演艺术[C]. 第1辑, 北京: 中国戏剧出版社, 1985.
- [7] 左莱. 夏淳艺术生平述评[A]. 中国话剧艺术家传[C]. 第5辑, 北京: 文化艺术出版社, 1987.
- [8] 于是之. 焦菊隐的“心象”学说[A]. 王宏韬、杨景辉编. 演员于是之[C]. 北京: 十月文艺出版社, 1997.
- [9] 于是之. 痛苦、学习及其它[A]. 王宏韬、杨景辉编. 演员于是之[C]. 北京: 十月文艺出版社, 1997.
- [10] 曹禺. 《日出》跋[A]. 王兴平、刘思久、陆文璧编. 曹禺研究专集[C]. 上册, 福州: 海峡文艺出版社, 1985.
- [11] 曹禺. 和剧作家们谈读书和写作[J]. 剧本, 1982(10)
- [12] 欧阳山尊. 《日出》导演计划[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1983.

- [13] 欧阳山尊. 欧阳山尊从事文艺工作 70 周年纪念文集[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1999.
- [14] 夏淳. 导演要帮助演员塑造鲜明的形象[A]. 朱以中编. 北京人民艺术剧院艺术家丛书·夏淳[C]. 北京: 十月文艺出版社, 1995.
- [15] 苏民等编. 《雷雨》的舞台艺术[M]. 上海: 上海文艺出版社, 1982.
- [16] 胡挈青. “市宝”[A]. 周瑞祥等编. 秋实春华集[C]. 北京: 北京出版社, 1989.
- [17] 于是之. 我们剧院的骄傲[J]. 中国戏剧, 1997(5).
- [18] 蔡骧. 《北京人》导演札记[J]. 人民戏剧, 1985(5).
- [19] 杨义. 中国叙事学[A]. 杨义文存[C]. 第 1 卷, 北京: 人民出版社, 1997.
- [20] 田本相: 曹禺的意义[J]. 戏剧文学, 1997(6).
- [21] 王骥德. 曲律[A]. 古典戏曲美学资料集[C]. 北京: 文化艺术出版社, 1992.
- [22] 于是之. 老舍先生和剧院[A]. 于是之. 于是之论表演艺术[C]. 北京: 中国戏剧出版社, 1987.

# The Impact of Cao Yu' s Drama upon Beijing RenYi' s Theater- Style

Chen Jun

(College of Humanities, Yangzhou

University, Yangzhou225002, Jiangsu, China)

**Abstract:** The formation of Beijing RenYi' s theater- style can' t be separated by the cultivation and help from Cao Yu, Lao She, Guo Moruo and other literary masters. Among them , Cao Yu' s outstanding achievement in realistic drama had a significant impact on the formation and development of Beijing RenYi' s theater- style. Meanwhile, Cao Yu' s drama also played an actively developing role on the perfect sense of act and the distinctive national characteristics, etc.

**keyword:** Cao Yu' s drama; Beijing RenYi; Theater- Style; Impact

\* 本论文为国家社科基金一般项目《戏剧文学与剧场的关系研究》  
(08BZW058) 阶段性研究成果。

\* 陈军，扬州大学文学院教授，文学博士。

---